Quêtes littéraires n° 5, 2015

Anna Ledwina Université d'Opole

Du souvenir à l'image : enjeux narratifs dans *L'Amant*

Dans l'œuvre durassienne, les frontières qui séparent texte et image restent indécises. À travers ses films l'écrivaine vise à détruire ses propres récits, en prouvant la justesse de l'avis barthésien selon lequel « [l]e texte [...] déconstruit la langue de communication, de représentation et d'expression [...] » (Barthes, 2002 : 448). La destruction, entendue dans un sens d'un mouvement positif, voire initiatique, chez Marguerite Duras s'inscrit surtout dans *L'Amant*, où les événements et les personnages sont véhiculés par des images jaunies, constituant ainsi une série de plans fixes.

Dans le cadre de la réflexion sur le rapport texte/image, nous proposons comme objet d'étude le statut de l'image durassienne dans un texte littéraire. Une telle perspective nous permettra de démontrer qu'en fixant avec une intensité quasi obsessionnelle la rencontre avec un amant chinois, la femme de lettres tente de mieux voir, comme sur un écran, son histoire, et, ainsi, de mettre en relief la perception de l'image par le personnage et par le lecteur.

Notre étude se concentrera sur les problèmes de la narration durassienne liée aux questions que pose le paradoxe autobiographique. L'originalité de l'auteure s'exprime par les dédoublements de la narratrice-protagoniste en deux instances bien distinctes, celle qui se souvient et celle qui est rappelée. Le véritable intérêt de cette technique consiste dans la fragmentation du *je* narré. En nous focalisant sur cet axe, notre objectif sera également d'attirer l'attention sur l'importance accordée aux mécanismes du regard, ce qui met le lecteur en position de spectateur ou de voyeur. La prise de conscience des enjeux narratifs contribuera à mettre en relief l'esthétique de la création durassienne.

Dr hab. Anna Ledwina – maître de conférences à la Chaire de Culture et Langue françaises de l'Université d'Opole. Adresse pour correspondance : Chaire de Culture et Langue françaises, Université d'Opole, Pl. Kopernika 11a, 45-040 Opole, Pologne ; e-mail : aledwina@uni.opole.pl

1. L'autobiographie renversée

Marguerite Duras a dissous sa vie dans l'écriture, elle a fait céder la réalité devant l'imaginaire, elle a laissé au long du chemin des souvenirs familiaux, des bribes de mémoire, son histoire mille fois racontée. *L'Amant* s'inscrit, semble-t-il, dans cette lignée des œuvres : rempli d'obsessions, le roman met en relief la passion des personnages, observés par la narratrice qui occupe une place privilégiée. Notons que pour la première fois Duras se décide à écrire l'autobiographie, ce qui était causé par la disparition de ses proches : « J'ai beaucoup écrit de ces gens de ma famille, mais tandis que je le faisais ils vivaient encore, la mère et les frères, et j'ai écrit autour d'eux, autour de ces choses sans aller jusqu'à elles »[1] (*LA* : 14).

Ainsi, elle présente « la littérature de l'aveu » (Marini, 1985 : 8), mêlant vécu et fiction, réalité et mensonge, vérité et imagination. Une telle entreprise se laisse apercevoir dès le titre qui met en relief le personnage d'un amant. En ce qui concerne la narration, la principale caractéristique du texte consiste dans sa fragmentation : *L'Amant* se compose de treize segments, chacun se focalisant sur une réminiscence, surgie au hasard de la mémoire de la romancière. Ces fragments marquent une histoire qui, pourtant, se divise, de façon arbitraire, en plusieurs fils d'événements. En revenant inlassablement à la première aventure de la narratrice-protagoniste avec un riche homme de Sadec, ce moment crucial de son adolescence, *L'Amant* se révèle être le récit d'une histoire amoureuse dont Duras tente de dévoiler et d'« affronter l'éternité » (*LA* : 118), principale aspiration de ses personnages, par l'intermédiaire des images, associées à l'universalité des grands thèmes de l'autobiographie. En outre, l'histoire du désir est accompagnée des autres : celle des relations familiales, et celle d'une vocation, découverte par la figure de l'héroïne.

Bien que des éléments référentiels soient nombreux (les noms propres de lieux, l'allusion à la mère institutrice et à la concession ruineuse), certains parmi eux demeurent invérifiables (les informations à propos du nom et de la profession du Chinois). Ce qui paraît intéressant, c'est le fait qu'au lieu de raconter l'histoire de sa personnalité, la narratrice se limite à présenter certains épisodes de sa vie. Ces souvenirs restent fixés comme des images dans sa mémoire. Une telle démarche aboutit à souligner l'« absence » de sa propre histoire. En réalité, l'autobiographie, genre par définition référentiel (*cf.* Lejeune, 1975 : 14), dans *L'Amant* réside dans l'inexistence :

> L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. [...] L'histoire d'une toute petite partie de ma jeunesse je l'ai plus ou moins écrite déjà [...], celle de la traversée du fleuve. Ce que je fais ici est différent, et pareil. Avant, j'ai parlé des périodes claires [...]. Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse, de certains enfouis-

1. Les références à l'ouvrage analysé de Marguerite Duras (*L'Amant*) seront désignées par la mention *LA*, suivie du numéro de la page.

sements que j'aurais opérés sur certains faits, sur certains sentiments, sur certains événements (*LA* : 14).

La romancière suggère que de l'image centrale, à savoir de « la traversée du fleuve » (*LA* : 11), résulte également un manque : « C'est au cours de ce voyage que l'image se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme. Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d'autres circonstances. Mais elle ne l'a pas été » (*LA* : 16). Et Duras continue ses explications : « Cette image [...], elle n'existe pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée. Elle n'a pas été détachée, enlevée à la somme. C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d'en être justement l'auteur » (*LA* : 17). À travers cette image absente, Duras fait croire que le manque fonctionne en tant que sorte d'absolu, appartenant aux obsessions de son écriture.

Dans la première séquence, le lecteur assiste à la description des deux visages de la narratrice : celui de la jeune fille, dont Duras se souvient, et celui, détruit, qu'elle possède au moment où elle relate : « Un jour, j'étais âgée déjà, dans le hall d'un lieu public, un homme est venu vers moi. Il s'est fait connaître et il m'a dit : "Je vous connais depuis toujours. [...] J'aimais moins votre visage de jeune femme que celui que vous avez maintenant, dévasté" » (*LA* : 9). L'auteure cherche à faire coexister ces visages et à justifier, grâce à l'exposition des images fragmentaires, le lien qui les unit. Le point central du récit se concentre sur l'image de la jeune fille, autour de laquelle sont dessinés d'autres personnages : « Je pense souvent à cette image que je suis seule à voir encore et dont je n'ai jamais parlé. [...] C'est entre toutes celle qui me plaît de moi-même, celle où je me reconnais, où je m'enchante » (*ibid.*). Significative, la persistance de ces images donne à la narratrice la possibilité d'avouer son intention autobiographique, tout en refusant de leur reconnaître le statut réel (*cf.* Tegyey, 2009 : 190 ; Skutta, 1988 : 79).

Il convient de remarquer que le pacte autobiographique reste établi par l'évocation du visage, des images de la narratrice et par la mention des noms des autres (*cf.* Pierrot, 1989 : 330). Duras, aspirant à rendre authentique son discours, déforme les événements décrits. Ce qui lui donne l'occasion de rendre claires les périodes obscures de son existence. De cette manière, le souvenir devient l'« écriture courante » (*LA* : 38).

En se rappelant des épisodes pertinents de sa vie personnelle, l'auteure accentue les failles de sa mémoire : « Je crois me souvenir » (*LA* : 79) », ou dans un autre fragment, elle avoue : « Peut-être que je me trompe » (*LA* : 93). La nature autobiographique du récit se distingue ainsi par une ambiguïté frappante (*cf.* Armel, 1990 : 24). L'originalité du texte s'exprime également dans l'incertitude, dans l'opposition entre temps réel et romanesque. *L'Amant* se présente en tant qu'autobiographie renversée qui admet des lectures illimités (*cf.* Tegyey, 2009 : 191). Ce texte s'apparente à l'autofiction car, tout en rapportant des événements réellement vécus par l'auteure, il conserve les caractéristiques formelles proches du genre romanesque. En posant le regard sur ses personnages, la narratrice se révèle à elle-même.

2. Le bouleversement de la narration

La narration dans le texte durassien soulève certains problèmes liés à la perception de l'autobiographie par la romancière. Il y est question des changements de la personne grammaticale qui provoquent l'alternance des formes narratives de base. Le trait distinctif de premier ordre reste la présence de la narratrice-protagoniste qui se dédouble en deux personnes diverses. Or, il s'agit de celle qui se souvient (je-narrant) et de celle qui est rappelée par la mémoire (je-narré). Cela fait naître la distance, aussi bien temporelle que psychologique, ressentie dès l'*incipit*. Il en résulte que le moment de la narration est indiqué plusieurs fois : « Je me souviens, à l'instant même où j'écris, que notre frère aîné n'était pas à Vinhlong quand on lavait la maison à grande eau » (*LA* : 77) ; ou bien dans l'extrait : « À cette époque-là, et ce n'est pas encore si loin, à peine cinquante ans » (*LA* : 131).

Cette technique implique la fragmentation du *je* narré lui-même, principal objet de la vue : la narratrice se contemple tantôt en sujet (à la première personne), tantôt en objet (à la troisième personne). L'*incipit* reste un autoportrait à la première personne, il initie la quête d'une image antérieure au vieillissement prématuré du visage de l'auteure. Un tel procédé cause une transgression, d'un côté, de la structure linéaire et, de l'autre part, de l'illusion de la véracité. De cette façon, maintes scènes primordiales sont racontées à la troisième personne, brouillant les codes entre autobiographie et roman, comme par exemple celle de l'évocation du chapeau de la petite, symbole incontestable de son altérité : « Ce qu'il y a ce jour-là c'est que la petite porte sur la tête un chapeau d'homme aux bords plats [...]. L'ambiguïté déterminante de l'image, elle est dans ce chapeau » (*LA* : 19).

Il en va de soi que la narratrice garde un regard distancié sur l'adolescente qu'elle fut, comme si les événements racontés concernaient quelqu'un d'autre. D'ailleurs, elle formule *expressis verbis* ce projet narratif : « Je me vois comme une autre, comme une autre serait vue, au-dehors, mise à la disposition de tous, mise à la disposition de tous les regards » (*LA* : 20). L'écho de cette situation se trouve dans la scène de la rencontre des amants.

Aussi le départ de la jeune fille est-il raconté à la troisième personne. Lors de ce voyage, la révélation d'un tel souvenir se fait par le biais de la musique de Chopin, qui amène l'héroïne à se rendre compte de sa passion pour le Chinois. Notons que cet instant final est raconté sous forme hétérodiégétique, ce qui rend moins affectif le dernier passage du récit : « Il lui avait dit que c'était comme avant, qu'il l'aimait encore, qu'il ne pourrait jamais cesser de l'aimer, qu'il l'aimerait jusqu'à sa mort » (*LA* : 142). La mise à distance de l'image de soi aide à mettre en valeur l'importance de l'amant dans l'évolution personnelle de la narratrice. Cet homme, présenté comme révélateur du désir, est celui qui libère la fille de son milieu de Sadec : « Dès qu'elle a pénétré dans l'auto noire, elle l'a su, elle est *à* l'écart de cette famille pour la première fois et pour toujours » (*LA* : 46). En choisissant de parler à la troisième personne, la narratrice prend une distance avec un moment de son passé. De la même façon que

les personnages se regardent, elle les observe bouger et les écoute parler. Son regard est neutre, ce qui lui permet de décrire la scène de l'extérieur, comme en spectatrice. L'auteure ne se concentre pas sur l'analyse psychologique, mais son attention extrême est attirée par le moindre mouvement : « C'est visible, [le Chinois] est intimidé » (*LA* : 33). Le regard de la narratrice se confond aussi avec celui de la protagoniste : « Il n'est pas blanc [...] c'est pourquoi il tremble » (*ibid.*), et elle fait siennes ses pensées : « que répondrait-elle » (*ibid.*), ou ses répliques. Sous le pronom « elle » de la jeune fille se cache le « je » de la romancière qui transparaît et s'affirme, qui essaie de se redéfinir pour se faire connaître, faisant sourdre au gré des variations de points de vue les sentiments et les sensations éprouvés à l'adolescence. Le jeu sur les pronoms et la matière factuelle du récit font vaciller la perception que la narratrice donne d'elle-même, en exprimant la recherche de soi.

Le temps verbal utilisé, le présent de l'indicatif, sert à actualiser la scène. Cette impression d'une scène qui n'en finit pas de se jouer est rendue encore plus sensible grâce aux répétitions de mots (« tout d'abord », « alors », « jeune fille », « ça ») ou de constructions (« il/elle (lui) dit/demande que/qui ... ») qui, privilégiant la juxtaposition, créent une série de faits, d'observations, d'actions ou de dialogues qui se suivent, se superposent.

L'emploi de la troisième personne, considérée comme le support d'une forme narrative pseudo-hétérodiégétique (*cf.* Tegyey, 2009 : 192), contribue à objectiver ce souvenir déterminant de son existence. Il convient de souligner ici que ce manque d'adéquation des dénominations du personnage de la jeune fille indique l'indépendance, celle de l'héroïne et celle de la pratique scripturale. *L'Amant* présente une nouveauté, il apparaît, à la fois, comme une confession narcissique et une réflexion profonde, se distinguant par sa discontinuité, déroutant le lecteur. Le rapport entre les personnages et l'histoire racontée se voit interrompu par le fait de rappeler d'autres souvenirs, concernant des époques différentes. Ceux-ci se rapportent à la figure de la mère et aux relations liant la jeune fille à ses frères. Dans le récit il y a aussi des digressions, ne respectant pas le projet autobiographique. Lorsque Duras parle de Marie-Claude Carpenter ou de Betty Fernandez, elle rejette son statut de protagoniste, pour se placer dans la position de témoin, ce qui s'oppose au genre autobiographique.

Les souvenirs sont évoqués d'une façon vague, ou bien très précise, en confirmant encore les ambiguïtés. Si l'on envisage les modes du récit, dans *L'Amant* domine le style indirect, offrant une technique inédite, rappelant celle du film. Ce style se poursuit en indirect libre, comme le prouve un exemple : « Elle est jolie, elle peut tout se permettre » (*LA* : 33). La narratrice donne ainsi à voir et à entendre ce qui s'est passé, faisant du lecteur un spectateur, voire un voyeur.

L'œuvre durassienne, remarquable par la prédominance des dialogues, privée de discours rapporté, apparaît comme un « dialogue » avec le lecteur, ce que prouvent les phrases adressées à celui-ci : « Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi » (*LA* : 11). Lacunaire et brouillée par un jeu de possibles, la narration se concentre toujours sur les mêmes scènes. C'est pourquoi, l'abandon et la reprise des différents

événements se manifeste par le morcellement de l'histoire. Une telle technique aboutit à la création d'une vision se distinguant par le surgissement de plusieurs focalisations-objets. La narratrice va jusqu'à opérer une identification entre les différents protagonistes qui constituent l'objet de son intérêt. Ce n'est pas aléatoire car l'un des enjeux du récit reste la (re)construction et la sauvegarde de l'identité. Afin de réaliser ce but, la narratrice met en relief les personnages qui se ressemblent jusqu'à se confondre, étant voire des « doubles » de l'héroïne, car, comme elle, passent pour étranges.

La perte d'identité devient osée, avant tout, quant à la mère, parce qu'elle correspond au dédoublement :

> Et puis, dans une sorte d'effacement soudain, de chute, brutalement je n[...]'ai plus reconnue [la mère]. [...] L'épouvante ne tenait pas à ce que je dis d'elle [...], elle venait de ce qu'elle était assise là même où était assise ma mère lorsque la substitution s'était produite, que je savais que personne d'autre n'était là à sa place qu'elle-même, mais que justement cette identité qui n'était remplaçable par aucune autre avait disparu (*LA* : 105).

Ce dédoublement ressemble à celui du rêve où l'on revit des événements du passé mais remis en scène par l'inconscient.

3. L'écriture comme la sublimation des images

Le réseau d'identification autour duquel se situe la trame du récit revêt parfois des formes compliquées.La passion pour le Chinois se mêle ainsi avec l'amour incestueux qu'éprouve la protagoniste pour son petit frère. Ces identifications traduisent l'instabilité de la personnalité humaine et, en même temps, la relativité de toute vérité. Celle-ci se présente comme une apparence : « Ce que je veux paraître je le parais, belle aussi si c'est ce que l'on veut que je sois [...]. Tout ce que l'on veut de moi je peux le devenir. Et le croire. » (*LA* : 26), constate la jeune fille. Il est incontestable que le procédé de l'identification vise à équilibrer la technique du dédoublement.

Afin de saisir l'apport de la ressemblance des personnages principaux, citons un fragment, qui en constitue une excellente illustration, où il est question de la photographie que la mère s'est fait faire d'elle-même : « Quand elle a été vieille, les cheveux blancs, elle est allée aussi chez le photographe, elle y est allée seule » (*LA* : 118). Il vaut la peine de préciser que cette photo est comparée à celle des « indigènes aisés [qui] allaient eux aussi au photographe, une fois par existence, quand ils voyaient que la mort approchait » (*ibid.*). Une telle référence sensibilise à la fascination pour la mort et l'impossibilité d'aimer.

Puisque la mort connote l'érotisme et l'écriture (*cf.* Tegyey, 2005), nous proposons d'examiner celle-ci ainsi que ses relations avec l'image. Étant donné que le roman se laisse envisager dans la perspective de la vocation littéraire, l'on dirait qu'il se produit

dans le miroir que tend l'autobiographie renversée. Chez Duras, la pratique scripturale reste liée étroitement au sentiment d'amour : les deux coexistent et apparaissent en tant que subversion vu les normes de la société bourgeoise à l'époque. Le désir d'écrire, marque de l'originalité de la petite, se manifeste dès le début du livre : « Quinze ans et demi. Le corps est mince, presque chétif, des seins d'enfant encore [...]. Je vois bien que tout est là. Tout est là et rien n'est encore joué, je le vois dans les yeux, tout est déjà dans les yeux. Je veux écrire » (*LA* : 29).

La passion ressentie pour le Chinois permet à la narratrice de se rendre compte de sa volonté de créer. Cette prise de conscience s'effectue par la séparation des amants. Ce n'est qu'un manque qui favorise le vécu du ravissement, conséquence de cette perte. La nécessité d'écrire assiste à la quête de l'amour, à l'explosion de la sensualité. La sublimation de la faille sert à éterniser l'émotion et son image (*cf.* Vouilloux, 2000).

L'écriture maintient également un rapport avec le personnage de la mère. Bien que la narratrice dénigre la figure maternelle, elle essaye aussi d'idéaliser son image. La lecture de *L'Amant* persuade que la mère demeure primordiale en ce qui concerne la vocation de la jeune fille. Celle-là naît dans l'enfance : « Je suis encore dans cette famille, c'est là que j'habite à l'exclusion de tout autre lieu. C'est dans son aridité, sa terrible dureté, sa malfaisance que je suis le plus profondément assurée de moi-même, au plus profond de ma certitude essentielle, à savoir que plus tard j'écrirai » (*LA* : 93), affirme l'auteure. Il y a des personnages, tels la « Dame » ou Anne-Marie Stretter, qui restent associés à l'image de la mère, en incarnant aussi des avatars de Duras elle-même.

Aussi l'évocation des livres, étant des substituts des noms propres qui manquent dans le récit, contribue-t-elle à authentifier la démarche autobiographique, comme le suggère la constatation suivante : « Dans les histoires de mes livres qui se rapportent à mon enfance, je ne sais plus tout à coup ce que j'ai évité de dire, ce que j'ai dit » (*LA* : 34). De cette façon, le lecteur découvre dans le roman les traces de l'histoire d'inspiration personnelle. Duras « paraît s'employer [...] à déconstruire l'élaboration fantasmatique des livres précédents, tantôt dédoublant ce qui avait été condensé, tantôt rassemblant ce qui avait été dispersé » (Borgomano, 1986 : 70). Un exemple de cet état de choses constitue le fragment où la narratrice explique ouvertement avoir modifié l'épisode de la rencontre : « Ce n'est donc pas à la cantine de Réam, vous voyez, comme je l'avais écrit, que je rencontre l'homme riche à la limousine noire, c'est après l'abandon de la concession, deux ou trois ans après, sur le bac, ce jour que je raconte » (*LA* : 36).

La femme de lettres tente donc d'exprimer poétiquement l'image, cherchant à révéler les profondeurs de la conscience. Pour cette raison, l'on parle du caractère « illimité » de l'hypertextualité (*cf.* Genette, 1982 : 13) chez Duras. *L'Amant* constitue, en quelque sorte, « un album de photographies », réelles ou bien imaginées, une forme de distance et de maîtrise de soi. Ainsi permet-il à Duras de rendre moins ennemis les membres de sa propre famille, ressuscités par les images du texte :

> Alors il ne reste à ma mère que les photographies à montrer, alors ma mère les montre, logiquement, raisonnablement, elle montre à ses cousines germaines les enfants qu'elle a. Elle se doit de le faire, alors elle le fait, ses cousines c'est ce qui reste de la famille, alors elle leur montre les photos de la famille (*LA* : 117),

lit-on à la fin du roman. Ce dernier montre une disponibilité à continuer même une existence dure et vide, au sein d'une famille hostile, afin de retrouver son identité, les autres et le sens de la vie. C'est la force d'un souvenir, avec sa nature stigmatisée par des émotions, qui apparaît comme détaché du temps, dans un présent éternel. Écrire son vécu devient un acte existentiel.

Il ressort de ce qui précède que dans *L'Amant* Duras semble raconter une image qu'elle est en train de (re)voir, dans sa mémoire. En relatant une scène capitale de sa vie, la narratrice en fait celle visionnaire : elle est forcée de l'imaginer parce qu'elle n'arrive pas à l'avoir vue. L'effort durassien pour dilater les frontières des genres et donner une unité à sa construction, par l'inscription et l'expression d'un désir féminin, paraît impressionnant. Son œuvre donne à voir, en images fixes, ce qui n'est qu'un travail d'un écrivain.

BIBLIOGRAPHIE

Armel A. 1990. *Marguerite Duras et l'autobiographie*. Paris. Le Castor Astral.

Barthes R. 2002. Texte (théorie du). In Marty E. (éd.) *Encyclopaedia Universalis, Œuvres complètes*. Paris. Seuil. 443-459.

Borgomano M. 1986. *L'Amant* : une hypertextualité illimitée. *Revue des Sciences Humaines* 202. 67-77.

Duras M. 1984. *L'Amant*. Paris. Minuit.

Genette G. 1982. *Palimpsestes, La littérature au second degré*. Paris. Seuil. « Points Essais ».

Lejeune P. 1975. *Le Pacte autobiographique*. Paris. Seuil.

Marini M. 1985. Une femme sans aveu. *L'Arc* 98. 6-15.

Pierrot J. 1989. *Marguerite Duras*. Paris. José Corti.

Skutta F. 1988. *L'Amant* de Marguerite Duras : une autobiographie ? *Cahiers du Celj* 3. 77-88.

Tegyey G. 2005. Les lieux du désir : l'espace autobiographique dans *L'Amant* de Duras. *Revue des Lettres et de Traduction* 11. 319-334.

Tegyey G. 2009. Je est un autre : *L'Amant*. In Eadem. *Treize récits de femmes (1919-1997). De Colette à Cixous, voix croisées*. Paris. L'Harmattan. 187-199.

Vouilloux B. 2000. L'« impressionnisme littéraire » : une révision. *Poétique* 121. 61-92.

From memory to image – the narrative technique in *The Lover*

ABSTRACT: In Marguerite Duras' works the boundaries between text and image become fluid. This is particularly evident in *The Lover*, where descriptions of events and characters resemble yellowed photographs, constantly evoking images.

The author strives to recreate faithfully certain past incidents, particularly from childhood and youth, such as meeting a Chinese millionaire, which was of paramount importance in her life. However, she is inconsistent in this and does not always follow typical rules of writing a semi-autobiographical work. She attempts to reconstruct the story of her life, emphasising the image in text and its perception by the character and the reader.

Breaking of the "autobiographical pact" by blending fact and fiction, truth and falsehood implies a novel narrative technique, visible e.g. in the characteristic duality of the narrator, who is also the protagonist, present in the first and third person, either the subject or an object.

This is an intriguing vision of reality, understood as an image locked in memories, created with original narrative solutions, where the reader becomes a spectator.

Keywords: Duras, image, autobiography, memory, narration.